

MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

A PROPÓSITO DE *DÉU VOS SALVE*, *VERGE IMPERIAL*, UN CANTO MONÓDICO DEL MISTERIO DE ELCHE

En todo el repertorio musical del occidente europeo no existe una obra similar a la conocida bajo el título de *Misterio de Elche* (*Misteri d'Elx*). A caballo entre el Medioevo y el Renacimiento, su clasificación resulta difícil. Es una obra de carácter sacro que se representa en el interior del templo, pero no se trata de un drama litúrgico propiamente dicho, dado que no tiene que ver con la liturgia. Por su empleo sistemático de la lengua vernácula cabría clasificarlo entre los Autos, pero ninguna de las piezas de este género anteriores al barroco se cantó íntegramente, como sí ocurre con el *Misteri*. Decir que se trata de «música clásica» no resulta del todo cierto, dada la importancia que asume en él la tradición oral. No obstante, sus raíces son ajenas a la música tradicional, puesto que todas y cada una de sus piezas son de origen culto, que no popular.

El manuscrito o consuetas más antigua que conserva completos el texto y la música de toda la obra es relativamente moderna. Data de 1709 y es copia de otra más antigua, fechada en 1639, que por el momento parece extraviada.¹ Esta, a su vez, se supo-

1. De la consuetas de 1709 se han editado dos facsímiles, uno a cargo de Eugenio d'ORS, *El «Consuetas» de la Fiesta de Elche* (Barcelona, 1941) y otro a cargo de J.F. MASSIP y M^a C.

ne que era copia de un original que nunca ha aparecido y del que en 1625 se extrajo una copia del texto de la que sólo subsiste su edición moderna.² José Lozano y Roiz, autor de la copia de 1709, extrajo otra en 1722 que no difiere respecto a la primera.³ A partir de ambas o de otras parecidas, desde el segundo tercio del siglo XVIII y a lo largo de la primera mitad del siglo XIX se elaboraron diversas particellas, con el fin de facilitar el aprendizaje del *Misteri* a los cantores que lo interpretaron; la mayoría de las particellas que se conservan sólo difieren en cuestión de detalles respecto a la versión que dan las susodichas consuetas.⁴ No así las partituras escritas por los maestros de Capilla don Alfredo Javaloyes (1895-97 y 1931-43) y don Salvador Román (1898-99 y 1911-22), que recogen sendas versiones del *Misteri* musicalmente mucho más ornamentadas que las de las consuetas antiguas.⁵ Versión parecida es la que todavía puede oírse en Elche, en la iglesia de Santa María, la víspera y el día de la Asunción.

A lo largo de los siglos el texto del *Misterio de Elche* apenas si ha variado. Dividido en dos jornadas, trata de la Asunción de la Virgen a los cielos, argumento que se basa en la célebre narración que Santiago de la Vorágine hace del tema en su *Legenda Aurea* (ca. 1264). La primera jornada se inicia con el recorrido de la Virgen por el Vía Crucis hasta llegar al lecho de muerte; allí recibe la visita del Ángel del Señor («Ángel Mayor»), porta-

GÓMEZ, *Món i Misteri de la Festa d'Elx* (Valencia, 1986) [incluye edic. crítica del texto y la música]. El original se conserva en el Arxiu Històric Municipal d'Elx, sign. 1-24. Para una edición del texto de la consuetas de 1639 puede verse J. FUENTES, *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche* (Lleida, 1887), que también edita la música de tres de sus piezas; R. CHABAS, «El Drama Sacro de la Virgen de Elche» (*El Archivo* IV, 1890) y J. MASSOT, *Teatre Medieval i del Renaixement* (Barcelona, 1983) [edic. crítica del texto publicado por Chabas].

2. Ver P. IBARRA, *El tránsito y la Asunción de la Virgen. Publicación de la Consuetas de 1625, la más antigua que se conoce* (Elx, 1933) y J.F. MASSIP, *Història de la literatura catalana: Romancer. Misteri d'Elx* (Barcelona, 1985) [edic. crítica del texto publicado por Ibarra].

3. La consuetas de 1722 es propiedad actualmente de don Joan Orts Román.

4. Depositadas en el Arxiu Municipal d'Elx (sin sign.). Ver J.F. MASSIP, «Nous manuscrits de la Festa d'Elx: els llibrets del Cantors» (*Miscel·lània Joan Fuster*, Barcelona, 1990), vol. II p. 99-108.

5. Según edición de J. POMARES, *La «Festa» o Misterio de Elche* (Barcelona, 1957).

dor de la palma, y a continuación la de San Pedro, San Juan y demás Apóstoles. Con el óbito de la Virgen y la subida de su alma al cielo finaliza la primera jornada, que se representa tradicionalmente el día 14 de agosto, víspera de la Asunción. Al día siguiente, 15 de agosto, por la mañana, se representa la segunda jornada, que trata de los preparativos del entierro de la Virgen; de cómo los judíos quieren profanar su cuerpo y del milagro que obra en ellos, haciendo que se conviertan a la fe cristiana, y de la Asunción de éste en el momento de ir a darle sepultura. La obra finaliza con la Coronación de la Virgen al llegar su cuerpo al cielo. Según versión de las consuetas de 1709 y 1722, el texto del *Misteri* consta de 255 versos, escritos en catalán antiguo, a los que hay que sumar los versos en latín del salmo *In exitu Israel de Aegypto* que se canta en la segunda jornada, y los del Gloria final, también en latín.

Cantan los versos del *Misteri* los distintos personajes que intervienen en la obra; las consuetas de 1709 y 1722 los distribuyen en 30 piezas de corta duración, que se suceden unas a otras con la sólo interrupción que separa la primera de la segunda parte. En cada parte se cantan 15 piezas, al margen del salmo, que se entona por tres veces en la segunda. Algunas de las piezas las canta un solista, otras el coro y otras un grupo vocal formado por tres o cuatro cantores. Tanto las piezas del coro como las que corren a cargo de un trío o un cuarteto vocal son polifónicas, y las demás son a una voz. Todas se cantan sin acompañamiento instrumental salvo *Esposa e mare de Déu* (Nr. 15) y *Llevanta.us, reina excel·lent* (Nr. 27), cuya música es idéntica, a pesar de que sus textos sean distintos. Lo mismo ocurre con otras piezas del *Misteri*, aunque siempre se trata de piezas a una sólo voz, a diferencia del caso que acabamos de señalar. Así, la música de *Ai trista vida corporal!* (Nr. 1) coincide con la de *Ai fill Joan* (Nr. 7) y en parte con la de *Los meus cars fills* (Nr. 13); la de *Gran desig* (Nr. 2) con la de *Angel plaent* (Nr. 4); la de *Déu vos salve, verge imperial* (Nr. 3) con la de *Los Apòstols ací seran* (Nr. 5); la de *Saluts, honor e salvament* (Nr. 6) con la de *Verge humil* (Nr. 9) y *Oh Déu, valeu!* (Nr. 12) y, finalmente, la de *Preneu vós, Joan* (Nr. 18) con la de *De grat pendré* (Nr.

19). El número de piezas originales queda pues reducido a 9 en la primera parte y 13 en la segunda, que comparte con la primera la pieza polifónica con acompañamiento. En esta segunda parte dominan las piezas polifónicas sobre las monódicas —12 sobre 3, de las que una está repetida (Nr. 18 = Nr. 19)— mientras que en la primera parte ocurre justo lo contrario —4 piezas polifónicas frente a 11 monódicas, que de hecho son 5, de las que 4 se repiten una o más veces (Nr. 1 = Nrs. 7 y 13; Nr. 2 = Nr. 4; Nr. 3 = Nr. 5; Nr. 6 = Nrs. 9 y 12)—. *Ai trista vida corporal!* (Nr. 8), cuyos dos primeros versos coinciden con los del Nr. 1, es la única pieza de la primera parte a una voz que no se repite.

Todas las consuetas que transmiten el *Misteri* lo dan como obra anónima, salvo la de 1639, que identifica el autor, total o parcial, de siete de las composiciones polifónicas de su segunda jornada. Se trata del «Canonge» [Juan Ginés] Pérez, que añadió una cuarta voz a *A vosaltres venim pregar* (Nr. 17); de un tal Ribera, al que la consuetas le atribuye *Flor de virginal bellesa* (Nr. 20), *Aquesta gran novetat* (Nr. 21), *Oh Déu Adonai* (Nr. 22), *Nosaltres tots creem* (Nr. 24) y *Cantem, senyors!* (Nr. 25) y de Lluís Vich, autor de *Ans d'entrar en sepultura* (Nr. 26). Se sabe que el compositor Ginés Pérez (1548-1612?) fue nombrado canónigo de Oriola —a escasos kilómetros de Elche— en 1595 y que Lluís Vich fue primero organista y más tarde maestro de capilla en Santa María de Elche entre 1560 y 1584. En cuanto a Ribera, es posible que se trate del compositor valenciano Bernardino de Ribera († 1570/71), que entre 1563 1570 ocupó el cargo de maestro de coro de la catedral de Toledo.⁶ Siendo así, los tres estuvieron activos en la segunda mitad del siglo XVI, y esto concuerda bien tanto con el estilo de las composiciones

6. Ver J. CLIMENT, «Aspecto musical del Misterio de Elche» (*Aspectos literarios, musicales y religiosos del Misterio de Elche*. Elx, 1990), p. 45-47. Otro candidato a ser el Ribera de Elche, propuesto por R. STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague, 1960. Recd. 1964) p. 189, es el cantor de la capilla papal Antonio de Ribera (ac. primer tercio s. XV); el Cancionero Musical de Palacio, entre otros manuscritos, conserva algunas piezas de este autor cuyo estilo, de todas formas, poco tiene que ver con las del *Misteri*.

que la consuetas de 1639 les atribuye como con la notación blanca, típica del Renacimiento, en la que fueron escritas las consuetas de 1709 y 1722 y, por tanto, en la que estarían escritas las de 1625 y 1639.

Dicen los expertos que el texto del *Misteri* contiene arcaísmos lingüísticos que sugieren que su redacción original data del siglo XV, si bien la lengua en que está escrito es propia de fines del siglo XVI.⁷ Desde el punto de vista de la música, los únicos elementos claros del siglo XV son las composiciones *Flor de virginal bellesa* (Nr. 20) y *Cantem senyors!* (Nr. 25), atribuidas a Ribera, que son en realidad contrafacta o adaptaciones de los villancicos *Non quiero que me consienta*, atribuido a Juan del Encina, y *Quedaos, adiós* de Pedro Escobar (ca. 1465-d. 1535), de forma respectiva.⁸ Estos no son los únicos contrafacta del *Misteri*, pero ningún otro conocido ocurre en su repertorio polifónico. Por el contrario, varias de sus piezas a una voz lo son.

En efecto, de los cinco —once— fragmentos monódicos de la primera jornada uno es contrafactum del himno *Vexilla regis* [LU 575-6] (Nrs. 2 y 4) y otro de la secuencia *Victimae paschalli laudes* [LU 780] (Nrs. 6, 9 y 12); por su parte, uno de los dos —tres— fragmentos de la segunda jornada guarda notable parecido con el himno *Sanctorum meritis* [LU 1159-60] (Nr. 28).⁹ Dado que el empleo de contrafacta procedentes de fragmentos litúrgicos es recurso frecuente del teatro religioso europeo en lengua vernácula de los siglos XIV a XVI, el *Misteri* no representa ninguna excepción al respecto. Son también frecuentes en este género teatral los contrafacta y adaptaciones de canciones populares. En el caso de los Misterios de origen inglés, se emplean, por ejemplo, 55 fragmentos de origen litúrgico frente a

7. Ver J. MASSIP [y M^a C. Gómez], *Món i Misteri... Estudi crític del Text*, p. XIII.

8. Según observado por S. RUBIO, «Más esclarecimientos en torno a la música del Misterio de Elche» (*Tesoro Sacro Musical* V, 1968), p. 83-4. Una edición del original de Escobar en H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos II. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)* (Barcelona, 1947-51), Nr. 158.

9. Ver [J. MASSIP y] M^a C. GÓMEZ, *Món i Misteri... Estudi crític de la Música*, p. II y Comentarios.

sólo 9 del repertorio popular;¹⁰ entre aquellos que fueron escritos en catalán, incluido el *Misterio de Elche*, se cuentan 44 fragmentos litúrgicos y 31 populares.¹¹ Entre ellos figuran incluso adaptaciones de algunas piezas del repertorio trovadoresco, que perduraron en el recuerdo por la razón que fuere. Caso bien conocido es el de la canción *Quant vey la lauzaeta mover* del trovador Bernart de Ventadorn († ca. 1190/1200), que se emplea como contrafactum en una representación de la Asunción supuestamente estrenada en Valencia el 15 de agosto de 1416, en la que se cantaban otras cinco tonadas procedentes del repertorio de los trovadores.¹²

Por tanto, la adaptación en el *Misteri* de dos piezas polifónicas del repertorio culto, *Flor de virginal bellesa* y *Quedaos adiós*, no hace más que seguir una tradición bien establecida, y no digamos en el caso de los contrafacta de fragmentos litúrgicos. Por tal razón no sería extraño que *Ai trista vida corporal*, la primera pieza del *Misteri*, a una voz, que comparte las características de los himnos gregorianos, fuese contrafactum de un himno desconocido. En cambio la melodía de *Preneu vós, Joan* (Nr. 18), idéntica a la de *De grat pendré* (Nr. 19), más moderna y que, a diferencia de los valores largos típicos de las melodías de origen gregoriano, emplea valores de mínima y semiminima, pudo ser compuesta para la obra, tal vez por alguno de los compositores que escribieron o adaptaron algunas de sus piezas polifónicas. En cuanto a la melodía de *Déu vos salve* (Nr. 3), que no se copia pero que también se aplica a *Los Apóstols* (Nr. 5), y la de *Ai trista vida corporal* (Nr. 8), sus orígenes resultan asimismo oscuros. Ambas melodías, al igual que la de *Preneu vós/ De grat pendré*, utilizan valores inferiores al de semibreve.

10. Según J. DUTKA, *Music in the English Mystery Plays* (Kalamazoo, Michigan, 1980), cap. II.

11. Según F. MASSIP, *La festa d'Elx i els Misteris medievals europeus* (Elx, 1991), p. 80-95.

12. M^a C. GÓMEZ. «Tradition and Modernity in the Mystery Play of Elche (Alicante/Spain)» (*Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia III. Free Papers*. Torino, 1990), p. 719 [artículo traducido al valenciano en *Festa d'Elx* 42, 1990, p. 129 ss.].

♩=d

DÉU vos sal-ve, ver-ge im-pe-ri-al,
 Ma-re del Rey ce-lés-ti-al,
 Yo us port sa-luts e sal-va-ment
 del vos-tre fill om-ni-po-tent.

Ejemplo I. *Déu vos salve* (Misterio de Elche Nr. 3).

1. DÉU vos sal-ve,
 ver-ge im-pe-ri-al,
 2. Ma-re del Rey
 ce-lés-ti-al,
 3. Yo us port sa-luts
 e sal-va-ment
 4. del vos-tre fill
 om-ni-po-tent.

Ejemplo II. *Déu vos salve* (Misterio de Elche Nr. 3): versión sin ritmo.

Ejemplo III. *Deu vos salve* (*Misterio de Elche* Nr. 3): primer versión A) del librero antiguo B) de Alfredo Javaloyes C) interpretada en Elche el 14 de agosto de 1987

The musical score is presented in three systems, each consisting of three staves. The notation is in a historical style, featuring a single clef and a key signature of one flat. The first system (labeled A) shows a complex polyphonic texture with many notes and rests. The second system (labeled B) shows a similar texture but with some notes replaced by rests, indicating a different version. The third system (labeled C) shows a further variation, with some notes replaced by rests. The score is written in a historical style with a single clef and a key signature of one flat.

Déu vos salve se copia en las consuetas de 1709 y 1722 en notación mensural, como el resto del repertorio del *Misteri*; la pieza aparece dividida, mediante barras, en ocho frases musicales, que se corresponden con los hemistiquios de los cuatro versos de que consta la estrofa puesta en música. Como puede observarse en su transcripción en notación moderna, las frases musicales son de longitud irregular. El final de los versos y hemistiquios utilizan idénticos valores rítmicos —una breve— (compases 7, 11, 17, etc.), y asimismo los procesos cadenciales que conducen a cada final de verso; estos son idénticos o parecidos en cuanto a diseño rítmico y melódico y corresponden al melisma que se extiende de la penúltima a la última sílaba de cada verso (compases ...10, ...21, ...31, ...38). El carácter general de la composición es melismático [Ejemplo I].

En el supuesto de que *Déu vos salve* sea adaptación de otra pieza, es decir un contrafactum, cabe la posibilidad de que la pieza contrahecha fuese una canción del repertorio trovadoresco. Que la versión rítmica de este número del *Misteri* resulta artificial lo prueba especialmente la unificación rítmica del último giro melódico de cada verso, que incluye el ritmo de semimínima-mínima-semimínima; éste sólo se encuentra en otra pieza del *Misteri*, *Preneu vós/ De grat pendré* (Nrs. 18/19), cuyo autor o adaptador acaso tuvo que ver con la adaptación rítmica de *Déu vos salve*, según versión de las consuetas susodichas. El fraseo de ambas melodías es no obstante diferente: en tanto en *Déu vos salve* aparecen puntos de reposo al final de cada hemistiquio, en *Preneu vós/ De grat pendré* las frases musicales corresponden varias veces a un verso entero, de donde algunas resultan demasiado largas para la fácil retención memorística. Por el contrario, la retención de la melodía de *Déu vos salve*, de corto fraseo, no ofrece grandes problemas y de ahí que su transmisión oral por un tiempo indefinido resulte más verosímil. Siempre en el plano de la hipótesis, la melodía original de la pieza, en caso de pertenecer a una canción, sería parecida a la versión no mensural del contrafactum [Ejemplo II].

Dejando al margen el artificio de alguno de los melismas que resultan de la versión sin ritmo de *Déu vos salve*, como el de la

penúltima sílaba del final del tercer verso, su melodía, libre del aprieto de la notación mensural, adquiere un sabor medieval cercano al estilo de trovadores como Guiraut Riquier († ca. 1300) o incluso al del ya citado Bernart de Ventadorn, entre otros. Lo mismo ocurre con la melodía de *Ai trista vida corporal* (Nr. 8), muy breve y posiblemente fragmentaria respecto a un supuesto original. Si estas y acaso alguna otra melodía del *Misteri* —? *Preneu vós/ De grat pendré*— fuesen de origen trovadoresco, entonces la representación de la Asunción de Valencia y el *Misteri* de Elche, compartirían, además de su argumento, el mismo fenómeno en cuanto al origen de alguna de sus melodías, lo que llevaría a sugerir una fecha de estreno de ambas obras no muy alejada la una de la otra. Como es sabido, la primera noticia del *Misteri*, y aún ambigua, data de 1530,¹³ fecha algo tardía para que canciones trovadorescas compuestas como más tarde en el siglo XIV todavía perdurasen en el recuerdo.

La hipótesis de que la Asunción de Valencia y el *Misteri* sean obras creadas hacia la misma época concuerda bien con el hecho de que la villa de Elche, a menos de 200 kms de Valencia y de mayoría musulmana hasta fines del siglo XV, no contase con una iglesia hasta la segunda mitad del siglo XIV, por lo que el *Misteri* no debió ser anterior. En el supuesto de que date del primer o segundo tercio del siglo XV, entonces su versión original sería bien distinta a la que transmiten las consuetas conocidas. Probablemente se trataría de una obra en verso con indicaciones de que tal o cual fragmento se cantase «al so de», tal como ocurre en la Asunción valenciana y tantas otras representaciones medievales de carácter sacro. El *Misteri* sufriría una o más remodelaciones en la segunda mitad del siglo XVI, con la ampliación del número de piezas cantadas y posiblemente de su texto, y con la sustitución o por lo menos «modernización» de las existentes. De los sones antiguos que le acompañaban sólo

13. La noticia, fechada el 26 de septiembre de 1530, corresponde a un pago de 12 ducados a cargo del Consejo de la villa de Elche, por el trabajo de dorar una silla que se utilizaba en la «Assumpció de la Mare de Déu». Ver F. MASSIP, *La festa ...*, p. 47-48.

habrían quedado, tras la última remodelación, aquellos de las consuetas de 1709 y 1722 que son contrafacta de melodías gregorianas y aquellos otros que parece derivan de melodías trovadorescas. Claro está que se trata de una hipótesis que sólo podría probar la aparición de una consuetas del *Misteri* anterior y distinta a las que conocemos.

La melodía de *Déu vos salve* que transmiten las consuetas antiguas apenas si es reconocible en la versión que se canta en Elche en la actualidad, que concuerda no obstante con la que recogen las partituras transcritas a partir de la tradición oral. La más antigua figura en un cuadernillo del siglo XVIII o principios del XIX, el único conservado de lo que debieron ser los papeles de uno o sucesivos maestros de Capilla de la iglesia de Sta. María de Elche, encargados de la puesta a punto del *Misteri*.¹⁴ Esta versión del llamado «libreto antiguo» es parecida a la que figura en las partituras de los maestros Salvador Román y Alfredo Javaloyes, base del libreto actual, unos y otras semejantes a guías musicales que se han renovado o vuelto a copiar a medida que iban aumentando las diferencias entre lo cantado y lo escrito. De esas diferencias da idea la simple comparación del incipit de *Déu vos salve* según versión de la consuetas antigua y la versión de Javaloyes [Ejemplo III, A y B].

En las dos versiones señaladas, que están transportadas respecto a la de las consuetas de 1709 y 1722, un sencillito melisma de tres notas deriva en otro larguísimo, y lo mismo ocurre con el resto de la composición. En el libreto antiguo este y otros melismas están menos desarrollados, aunque más seguramente que los de versiones anteriores de la misma pieza de las que no queda testimonio escrito. Cabe por tanto suponer que entre la versión de *Déu vos salve* de las consuetas de principios del siglo XVIII, de por sí melismática, y la versión que se cantaba en el momento en que fue fijada por escrito existiese una relación parecida a la que existe entre la versión de Javaloyes y la del libreto antiguo: tanto la de Javaloyes como la de las consuetas

14. Se conserva en el Arxiu Municipal d'Elx (sin sign.).

de 1709 y 1722 son versiones medidas que ordenan otras a buen seguro más libres, incluso desde el punto de vista de la afinación, expresables con dificultad en cualquier sistema de música mensural. La tendencia, con el paso del tiempo, parece haber sido la del aumento progresivo de melismas, o dicho en otras palabras, la de adornar cada vez más la melodía que acompaña la bajada del Ángel Mayor a la tierra para entregar la palma a María, y de nuevo su regreso al cielo, transportado por una singular máquina aérea, la «mangrana». Esta tendencia, de la que participan todas las piezas monódicas del *Misteri* y en especial aquellas que corren a cargo de voces blancas —papeles de la Virgen María y los Ángeles— es idéntica a la que se constata en el Canto de la Sibila, en su origen una melodía gregoriana irrecognocible entre los melismas de la versión que aún se interpreta en las Baleares.¹⁵ El tipo de melismas que caracteriza las piezas del *Misteri* y aquellos del Canto de la Sibila son muy parecidos, melismas que a su vez son propios del cantar tradicional del área mediterránea.

En el *Misteri* la relación entre la tradición escrita, la de las consuetas y los cuadernos de los maestros de Capilla, y la tradición oral, la del pueblo ilicitano, depositario e intérprete de la obra, ofrece una doble vertiente: la de los cantos monódicos y la de los polifónicos. Los cantos polifónicos, cuyo aprendizaje es preciso realizar en colectividad, siempre deben de haber dependido de la tradición escrita, según sugiere el hecho mismo de que el número de variantes entre su versión más antigua conservada y la que se sigue interpretando se limite a ciertos melismas que en ningún caso llegan a desfigurar la composición, como ocurre con los cantos monódicos. El papel del maestro de Capilla para la correcta interpretación de las piezas polifónicas del *Misteri* por parte de gentes con escasos o nulos conoci-

15. Más que de una sola versión se trata de varias versiones, que varían entre ellas en cuestión de detalles según la localidad de la que procedan. Ver J. MASSOT, *Cançoners musicals de Mallorca* (Palma de Mallorca, 1984), Nrs. 242-245, que recoge y edita cuatro de estas versiones, y M^a C. GÓMEZ, *El canto de la sibila II. Cataluña y Baleares* (Madrid, 1977).

mientos de música es decisivo. El maestro enseñaba y sigue enseñando estos cantos, que los intérpretes, entre los que tradicionalmente se cuenta él mismo, adornan con elementos vocales propios del folklore, extraños —al menos en la medida de lo que se sabe— al repertorio polifónico del Renacimiento.

En cuanto a los cantos monódicos, el papel jugado por la tradición ha sido sin duda más importante. En este caso, y hasta época reciente, el papel del maestro de Capilla se asemejaría menos al de un docente que al de supervisor de unas músicas de sobra conocidas por sus intérpretes. No obstante la transmisión de estas piezas, lo mismo que el de las piezas polifónicas, ha pasado a depender cada vez más de la tradición escrita, con olvido de la oral, hasta el punto que el *Misterio de Elche* se ha convertido hoy en día en una obra de repertorio que hay que aprender y enseñar en su práctica totalidad; por tanto, de lo que se enseña y de lo que se aprende depende la mayor o menor bondad de sus audiciones.

En Elche la enseñanza y por ende el aprendizaje del *Misteri* no se lleva a término actualmente con el rigor que sería deseable, de lo que brinda buen ejemplo la simple observación de lo que ocurre en la interpretación de *Déu vos salve*. Las consuetas de 1709 y 1722 y aquellas anteriores que sólo transmiten la parte literaria del *Misteri* prevén que el Angel Mayor, cuando descien- de a entregar la palma, cante cuatro coplas, lo que equivale a repetir por cuatro veces la música de esta pieza. De regreso al cielo, debe cantar otras dos coplas, siempre con idéntica música. Teniendo en cuenta que el tiempo invertido en una y otra operación es equivalente y que, a tenor de lo que dicen las consuetas, la música duraría el doble en la bajada que en el ascenso del Angel, las coplas 3ª y 4ª se cantarían «de pies en tierra». Sea como fuere, es evidente que la longitud del texto de *Déu vos salve* sufrió con el tiempo un proceso de reducción, relacionable con el aumento progresivo de los melismas de su música. En algún momento estos harían inoperante la repetición por dos o más veces de la composición, tanto de subida como de bajada, según ponen de manifiesto el libreto antiguo y los papeles de los maestros de Capilla de la primera mitad del siglo XX, que

preven que el Angel sólo cante una copla cuando desciende y otra cuando asciende, subido en la «mangrana». Lo que no preven es que se corten frases enteras —entre otras, la de «Yo *us port saluts*»—; o que se entregue la palma a la Virgen antes de acabar la primera copla, dejándola sin final; o que, de regreso, el Angel repita la copla del descenso, convirtiendo en absurdo el sentido del texto, defectos que son característicos de las versiones de *Déu vos salve* que se escuchan en Elche en la actualidad. En otras piezas del *Misteri* encontramos defectos parecidos, que nada tienen que ver con una supuesta evolución de la tradición en los años más recientes, sino más bien con una relajación de la misma.

Es difícil que el *Misteri*, desde un estricto punto de vista musical, vuelva a ser lo que era hace un siglo o incluso hace menos tiempo. Sesenta años atrás Javaloyes decidió imponer un ritmo fijo a una parte de su repertorio, vivo de por siglos, que dejó de existir como tal desde que su versión académica se impuso sobre su versión libre, por motivos que cabe relacionar con la evolución de la sociedad ilicitana. Es sobre todo la versión de Javaloyes la que toman por modelo en la actualidad los maestros de Capilla encargados de la puesta a punto del *Misteri*, que abrevian y facilitan varias de sus piezas, en uno u otro sentido; lo de menos es la falta de rigor que imponen en su solfeo [comparar las versiones B y C del Ejemplo III]. Abreviaturas y simplificaciones de las piezas monódicas del *Misteri* sería lo primero a revisar en una hipotética restauración de la música de este singular monumento musical del pasado, un problema complejo y delicado cuya solución no cabe postergar por mucho tiempo, si se quiere que ocupe el puesto que se merece en el panorama artístico internacional.